

Мир без картины (икона — «насыщенный феномен» — нейросеть)

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

Ведущий научный сотрудник, руководитель, сектор эстетики,
Институт философии РАН (ИФРАН). Адрес: 109240, Москва,
ул. Гончарная, 12, стр. 1. E-mail: epetrovs@iph.ras.ru.

Ключевые слова: изображение (картина); икона;
«насыщенный феномен»; нейросеть; энграмма;
динамический знак; Мари-Жозе Мондзен;
Жан-Люк Марьон; Рихард Земон.

В статье ставится вопрос о понимании мира и культуры в обход понятия «картина» (на философском языке это также означает «представление»). Тезис о том, что внутри культуры, ориентированной на картину (читай — изображение), всегда действуют неизобразительные — имманентные — силы, рассматривается на трех конкретных примерах. Туринская плащаница демонстрирует нам аграфические пятна, которые сопротивляются означиванию. В этой традиции нерукотворных образов они существуют одновременно с символическим содержанием изображения и намекают на возможность понимания иконы уже как динамического знака. У феноменолога Жан-Люка Марьона мы находим попытку построить феноменологию, которая отзывалась бы на избыточность мира. Его понятие «насыщенного феномена» указывает на такие воздействия, которые прерывают интенциональную направленность сознания. К их числу относится и живопись, показыва-

ющая степень захваченности чистой видимостью, которая и «насыщает» наш взгляд. Наконец, нейросети, сегодня распространившиеся повсеместно, демонстрируют наглядно, как на смену рациональности и каузальным отношениям приходят магия и корреляции. Здесь существенную роль играют теории памяти, в которых работа мозга представлена как набор нелокализованных и переменчивых взаимодействий. Во всех трех случаях мир превосходит человека, бросая вызов самой его рациональности. Скорости мира могут быть уловлены посредством динамических знаков, меняющихся вместе с изменением самой материи. Таким образом, нынешняя культурно-технологическая ситуация обнажает то, что всегда подспудно ощущалось: мир, не охватываемый культурой или не сводимый к ней одной. Этот мир гораздо богаче и разнообразнее человеческих представлений. Он лишен трансценденции и сопротивляется объективированию.

В ЭТОМ тексте я хочу рассмотреть три примера, когда мир предъявляет нам себя в обход какого бы то ни было изображения. На философском языке это называется не только «картиной», но и «представлением». Мир без картины, философия в обход представления. По ходу изложения я намекну на возможность иной терминологии при такой постановке вопроса. Если сформулировать мой тезис предельно коротко, то он прозвучит следующим образом: внутри культуры, ориентированной на картину (читай — изображение), всегда действуют неизобразительные силы. Культура пытается присвоить их через трансценденцию. Выражаясь иначе, это присутствие нечеловеческого в мире человека. Такие силы действовали в культуре всегда. Однако именно сегодня, в эпоху нейросетей и их все более заметного вторжения в нашу повседневность, в этом можно убедиться уже без всяких спекуляций. То, что раньше требовало опосредования в виде сложных трансцендентальных процедур, сегодня заявляет о себе вполне наглядно: нейросеть, основанная на работе мозга, показывает корреляции. А это есть сеть бесконечных и изменчивых взаимодействий, куда мы всегда уже вовлечены, хотя можем об этом и не знать. Но обо всем по порядку.

* * *

Я хочу начать с иконы, полагаясь на рассуждения влиятельного французского феноменолога Мари-Жозе Мондзен. На каком-то этапе наши пути разойдутся, поскольку меня будет интересовать возможность мыслить мир без трансценденции, а стало быть, без картины. Пока же выделим главное: икона не изображает, икона устанавливает отношение. Речь идет о том, что, во-первых, сама она находится в отношении к естественному образу (Богу) — она устремлена к нему. Это в точном смысле соотношение прообраза и образа, но соотношение *немиметическое*. Икона передает отсутствующее присутствие, и Бог, с которым соотносена икона, не перестает удаляться, «отступать». Во-вторых, отношение устанавливается также и со зрителем, правда, такого зрителя нельзя назвать ни нейтральным, ни пассивным созерцателем. Как элемент, функционирующий в рамках всеобщей экономии (по апо-

столу Павлу, это план воплощения¹), икона преобразует любой направленный к ней взгляд. Преобразует она и самое плоть смотрящего. Это, как выражается Мондзен, настоящий «круговорот формирующих и трансформирующих отношений» — преобразуется плоть, преобразуется взгляд². А это означает, что икона действует.

Хотя сама по себе иконопись легитимируется традицией нерукотворных образов (Второй Никейский собор 787 года одобряет изготовление изображений, ссылаясь на нее напрямую), есть и другая линия преемственности, которая от легенды о чудесном отпечатке божественного лика на куске ткани долгим обходным путем приводит нас к Туринской плащанице. Здесь стоит немного задержаться, чтобы вместе с Мондзен соотнести чудо — чудо откровения — с техническим прогрессом. Дело, конечно, в фотографии: в 1898 году плащаницу фотографирует некто Секондо Пиа. На получившихся изображениях он видит подробности, которые остаются скрытыми от невооруженного взгляда. Оставляя в стороне все перипетии вновь возникшей синдонологии (специальной науки по изучению Туринской плащаницы), сосредоточимся на том, как фотография оказалась чем-то вроде совершенной «парадигмы откровения»³. Бог вдохновил человека на изобретение фотографии, с тем чтобы раскрыть ему область невидимого, самое душу мира. В новых исторических условиях фотографическая пластина выполняет роль священного убруса — той самой ткани, на которой, согласно церковному историку Евагрию, впервые запечатлелся лик Христа⁴.

Как производитель нерукотворных образов, фотография мгновенно становится частью целой риторической и научной системы, о чем подробно пишет Мондзен. Связь фотографии и теологии заявляет о себе уже на уровне лексическом: истина обнаруживает себя через «отрицание», а что это, как не «негатив» в сугубо техническом смысле? Однако по-настоящему совпадение фотографического негатива и негативной теологии проявляется в том, что сила плащаницы обусловлена ее прямой связью с фотографией: фотография есть химическое чудо, ставшее духовным. Иными словами, плащаница делает видимым естественный образ, не нарушая и не подрывая его основополагающей невидимости. Фото-

1. То есть спасения рода человеческого.

2. *Mondzain M.-J. Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain.* P.: Seuil, 1996. P. 117, 119.

3. *Ibid.* P. 243.

4. См.: *Евагрий Схоластик. Церковная история* / Пер. с гр. СПбДА, пересм. и испр. В. В. Серповой, прим. А. Калинина. М.: Экономическое образование, 1997.

графическое изображение, со своей стороны, обладает статусом свидетельства, отсылая к «реальному присутствию или существованию» того, что оно изображает⁵. Этим объясняется непреходящий эффект, производимый снимками на зрителя. При этом фотография показывает нам миметический перевертыш нашего собственного мира, его свободное от боли отражение. В результате своим устройством и функционированием фотография обособливает чудо: это превосходное технологическое доказательство самой христианской доктрины. Таким образом, фотография оказывается успешно интегрированной в особую религиозную экономию, которая преобразует негативное (смерть) в позитивное (жизнь), а своим существованием техническое средство убеждает в истинности воскрешения. Так простой индексальный знак, согласно Мондзен, превращается в «иконический символ»⁶.

Возвращаясь к Туринской плащанице, необходимо отметить еще один момент, связанный с происхождением образа, вернее, с его двойным происхождением, восходящим к модели и жесту. Моделью в данном случае выступает первообраз, или Бог, а вот след производящего жеста (по логике иконопочитателя) отрицается самой природой нерукотворных образов: такого жеста в принципе быть не должно. Это представление поддерживается затем и фотографией, действие которой может показаться независимым от вмешательства человеческой руки, а значит, не содержащим в себе ничего от индивидуальной подписи или субъективного стиля — в отличие, к примеру, от живописи XIX века. В более общем смысле фотография и икона сходятся в том, что и там и там отсутствует рисунок: обе аграфичны. Далее, и там и там форма не имеет контура. Вместо линий плащаница предъявляет *пятна* — двухмерные сочетания света и тени, создающие объемное изображение. Даже в византийской иконописной традиции все, что относится к графической линии, самому письму и контуру, определяется как *скиаграфия*, или, в русском переводе, *тенепись*. Плащаница, как об этом образно пишет Мондзен, находится на стороне тканей и пятен — тех «безупречных тканей, в которые женщины собирают кровавые и живые следы нашей смертности»⁷.

Не следуя далее за Мондзен в ее тонких рассуждениях о связи зарождающейся абстрактной живописи с идеей образа как чистой духовной эманации, задержимся на том месте, где в приведенной

5. Mondzain M.-J. Op. cit. P. 244.

6. Ibid. P. 246.

7. Ibid. P. 251–252.

аргументации появляется упоминание пятна. Понятно, что само по себе пятно еще не есть знак или символ, тем более иконического толка. Таковым его делает догмат воплощения, а также христианская экономия в целом. Другими словами, только христианская вера наделяет его неким предназначением и смыслом. Без нее пятно остается не более чем простым отпечатком — вроде тех бесформенных следов от жизненных отходов или соков, которые не несут в себе ровно никакого сообщения. Пятно, подчеркнем, является принципиально неозначенным.

Стало быть, есть *две логики*, которые здесь заявляют о себе довольно явным образом. Первая — более очевидная и намного более привычная — связана с тем, что сакральное всегда превосходит художника и, конечно, всегда запредельно. Трансценденция, правда, по своему содержанию может быть вполне обмирщенной, не имеющей в виду божественной инстанции: так, у художников-авангардистов начала XX века место Бога может занимать вселенная или воплощенная утопия. Другая логика несколько сложнее в том отношении, что при взгляде на изображение мы должны отказаться от мысли удваивать его вообще чем-либо запредельным. Изображение — будь оно иконой (со всеми необходимыми оговорками) или абстрактной живописью — должно, наоборот, мыслиться как принадлежащее *этому* миру, а именно как *динамический знак*. Возвращаясь к описанию иконы, это означает, что пятна в ней не предшествуют их переозначиванию — перекомпоновке — в некоторый символ, но существуют наряду с этим символом, с ним вместе, то есть, по существу, вписываясь в определенную динамику возникающих здесь и меняющихся отношений. Конечно, в этом случае и фотография не будет мыслиться как инструмент проявления чуда, поскольку само чудо необходимо лишится своего потустороннего источника, как и тех особенных покровов, которые его скрывают и в то же время делают зримым. Именно эту логику радикальной посюсторонности и демонстрирует икона, толкуемая как динамический знак.

* * *

Второй пример связан с насыщенным феноменом, понятием, сформулированным Жан-Люком Марьоном, современным философом, стремящимся утвердить феноменологию в качестве новой версии «первой философии». Но для этого она должна перестать быть метафизикой. Данный пример — следующая веха на нашем пути, а именно: если икона не является изображением (ни доктринально, ни в более современном понимании), то теперь уже таковым перестает быть живопись, или картина. Однако не будем

спешить. Говоря предельно сжато, Марьон выдвигает свою хорошо продуманную формулу: сколько редукции — столько же данности. Во французском языке термин «данность» передается словом *donation*⁸. Французское *donation* содержит в себе оттенок дара, дарения, что является необычным переводом *Gegebenheit* Гуссерля. Только «данность» в сочинениях Марьона фигурирует именно как *donation*. Выбранной формулой (сколько редукции — столько же данности) он настаивает на взаимосвязи того и другого. Имеется в виду, что чем энергичнее проведена редукция, тем более чистой оказывается данность. Чистая данность, которую мы получаем в результате радикально проведенных процедур, для него абсолютно достоверна и лишена всякой трансценденции.

Марьон поясняет: то, что является, является нам *без остатка*. Редукция помогает получить феномен во всей его полноте. Больше того, то, что является, является в модусе *события*: оно с нами случается. Это крайне важно, поскольку открывает путь другим типам интенциональности, прежде всего контринтенциональности. Явленное целиком и полностью опустошается; это уже не образ, это — единственный уникальный предмет, квинтэссенция собственно редукции. Возникает вопрос: как дает себя — или дарит себя нам — феномен? Феномен предстает как таковой, сам по себе, освобождаясь от всех наслоений с помощью редукции. Этим он удостоверен абсолютно, и это касается всякого без исключения переживания. В итоге удостоверяется целый мир, основанный не на мышлении, но на данности, как она дается сознанию.

Сознание, однако, следует понимать особым образом. Тот, кто принимает данность — Марьон называет его *l'adonné*, — это не трансцендентальное «Я», но версия субъекта, безоговорочно открытого навстречу данности. Он принимает эту данность, но никоим образом ее не предрешает, через нее принимая и себя самого. Почему речь идет все же о событии? И почему Марьон утверждает, что данность случается? Этим он пытается сказать — особенно это касается предельных форм данности, как, например, религиозного откровения или явления другого человека, — что мы ее не конституируем и отказываемся от любых форм господства над нею. Говоря о сознании, он предпочитает использовать термин «экран», подразумевая поверхность (редуцированного «Я»), на которую обрушивается данность. Если говорить предельно сжато, *l'adonné* феноменизируется той же самой опе-

8. Marion J.-L. De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. P.: PUF, 2001. P. 20.

рацией, посредством которой оно феноменализирует данность»⁹. Иными словами, имеется в виду ситуация феноменальной обожности: видеть — значит преобразовывать видение видимым и в то же время трансформировать это видимое видящим.

Данность у Марьона приравнена к феномену, и ничто из такой не исключается (будь то Бог или Ничто). Итак, радикальная форма редукции определяется напрямую через данность. Впрочем, «данные» можно понимать вполне буквально — как то, что собирают и подвергают обработке: сведения, информация. Не я являюсь автором данных, но это данные навязывают мне себя, и их можно понимать как *fait accompli*, свершившийся факт: то, что со мной случается в качестве непреднамеренности, или же события. Следовательно, данность для Марьона — не исток того, что дано, но некий феноменологический статус. Данное дается начиная с себя самого. Ничто не предшествует данному: нет никакого предвидящего субъекта, нет субъекта, готового к усилию конституирования. В то же время данное освобождается и от всяческой потусторонности. В результате мы возвращаемся к феноменам. Так, последнее (кажимость) становится первым — уникальным экраном, воспринимающим «все проявления, истины, реальности»¹⁰.

Для нас, впрочем, первостепенный интерес представляет понятие насыщенного феномена. Что это такое? Чем и как насыщает? Согласно Марьону, он прерывает и даже ослепляет интенциональную направленность. Он как бы перебивает нашу интенцию, заметно превосходя кантовские категории количества, качества, отношения и модальности. Он оказывает нам противодействие, сопротивляясь силой самой своей данности, своим избытком. У философа есть еще одно понятие, тесно связанное с этим, а именно *l'invi*. Это то «невидимое», которое им и остается (его можно сравнить с *Erlebnis* Гуссерля, проживаемым опытом, остающимся по умолчанию невидимым¹¹). Более того, оно находится на стороне события — в том смысле, в каком использует этот термин Марьон. В частности, речь идет о том, что имеет отношение не вообще к другому (*l'autre*), но к *другому человеку* (*autrui*). Именно в этом контексте и появляется понятие контринтенциональности (лицо у Левинаса есть концентрированное выражение контринтенциональности, утверждает Марьон¹²).

9. Ibid. P. 60.

10. Ibid. P. 31.

11. Ibid. P. 58.

12. Ibid. P. 94.

Картина, живописная картина — пример интересующего нас здесь насыщенного феномена. Марьон сразу же устанавливает жесткое различие между «смотреть» и «видеть». «Смотреть» — это рамировать, объективировать, извлекать из потока видимого, останавливать его, тогда как «видеть» — это воздерживаться от выбора или решения, отдаваясь на волю потока. Он уделяет немало места разбору параграфа 40 из «Мыслей» Паскаля: «Какая суетность: мы восхищаемся картиной за то, что на ней похоже изображены такие вещи, которыми мы вовсе не восхищаемся в натуре»¹³. По сути это абсолютно верный перевод, но во французском тексте читаем: «...*des choses dont on n'admire point les originaux!*». Буквально: «...вещи, оригиналы которых не вызывают у нас восхищения» (курсив мой. — Е. П.).

Конечно, формулу Паскаля можно прочитать вполне буквально, и в таком прочтении она вряд ли кого-то удивит: мы смотрим на живопись, и она нам являет вещи, которые захватывают нас так, что мы забываем о том, каковы они на самом деле, и все-таки это вторично по отношению к «оригиналам» вещей и т. д. Однако Марьон предлагает прочесть этот пассаж по-другому. Фактически, подсказывает он, в искусстве мы куда больше внимания обращаем на само сходство, чем на оригинал. Более того, здесь уже не играет роли отношение «оригинал — не-оригинал», то есть «оригинал — подражание, копия, сходство». Мы фокусируем свое внимание только на одном из членов этого отношения, а именно на сходстве. Почему? Сходство отбирает у оригинала восхищение. А восхищение — это способ видеть. Сходство, с каким мы имеем дело в случае картины, вызывает своеобразный приток зрения, или экссесс, вызывает «больше» зрения. У нас как будто открываются дополнительные возможности видеть. В результате мы фокусируемся исключительно на сходстве, явленном картиной, и забываем про ее оригинал.

В этом случае сходство уже ничему не уподобляется, но становится *чистым подобием*. Отныне сходство исследуется в режиме чистой видимости. Картина — то, что нам является в своем свечении, в своей особенной иррадиации. *Феноменологически* это сходство и становится оригиналом, замещая собой действие тех специальных процедур, которые разработала феноменология. Восхищение здесь — наибольшая сила взгляда, то, что останавливает взгляд в состоянии квазифасцинации¹⁴. Подобно тому как Декарт

13. Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр., вступ. ст., комм. Ю. А. Гинзбург. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1995. С. 86.

14. Marion J.-L. Op. cit. P. 71.

когда-то говорил, что восхищение заставляет душу внимательно рассматривать предметы, принимаемые ею за редкие и необычайные, так и в данном случае происходит переключение нашего внимания на то, что нам является. Картина распоряжается феноменальностью, то есть феноменальной данностью. Мы сталкиваемся со зрелищем, какого нет в природе, со зрелищем принципиально новым, а именно с явлением чистого подобия. Физический мир поставляет нам множество всяких вещей, но мы совершенно забываем о многообразии вещей, нас окружающих, в пользу этого нового зрелища, этого нового видимого.

Подобие возводится в ранг оригинала всех оригиналов и становится равным вещи мира в качестве источника феноменальности. Но при этом оно обладает даже большей видимостью, чем вещи природного мира, а потому захватывает нас безраздельно. Степень нашей захваченности чистой видимостью — или чистым подобием — поистине беспрецедентна. Подчеркну еще раз: это чистое подобие, становящееся одной из вещей мира наряду с другими; попадая в поле зрения, оно поглощает наш взгляд. Марьон останавливается на характерных чертах данной разновидности насыщенных феноменов. Речь идет об абсолютно уникальном видимом, которое ни на что не похоже. Каждая картина создает свое новое видимое, и в каждой картине заключено свое *l'invi*, иначе говоря, событие. Такой новый объект становится *идолом*¹⁵. Иными словами, это есть первое в своем роде видимое, с которым взгляд не в силах справиться: он не может ни пронзить его, ни оставить. Взамен он им восхищается. Восхищение (фасцинация) — это наполнение самим видимым, которым и насыщается взгляд. Избыток видимого, равный самой его мере: идол возвращает взгляду его собственную меру, показывая, на что он способен, но чего за собою не знал (например, своей силы справиться с такой феноменальностью). В этом смысле это выход за пределы узкоэстетического: речь идет о моей вписанности в чистую феноменальность и об истине моей «яйности», того, что я из себя представляю. Я — то, что я вижу, то, что способен выдержать мой взгляд. Здесь же намечается связь и с этикой ответственно-сти («То, чем я восхищаюсь, судит меня»¹⁶).

Почему феноменология в качестве примера выбирает живопись? Ответ Марьона предельно прост: живопись и есть воплощение феноменологической редукции, то есть живопись своими средства-

15. Ibid. P. 73.

16. Ibid.

ми делает то, что осуществляется редукцией сообразно законам сознательной жизни. В режиме идола она редуцирует то, что дается, к тому, что себя показывает, то есть к чистой видимости. Добавим к этому еще один момент. Картина требует, чтобы ее пересматривали. Темпоральность картины (а видимость разворачивается во времени) предполагает возвращение к ней, заново на нее устремленные взгляды. Марьон утверждает, что мы должны *пересматривать* картину, чтобы она являлась, чтобы поддерживала в себе сияние данности: живопись вызывает к пересмотру. Нужна последовательность взглядов, последовательность почти бесконечная. Более того, каждая подлинная живопись складывается из суммы всех направленных на нее взглядов и даже всех *потенциальных* взглядов, вернее, всех потенциальных видимых. В одном месте Марьон использует кантовское понятие, указывая, что жизнь картины есть «регулятивная идея взглядов, устремленных на нее»¹⁷: картина предполагает — и даже предписывает — последовательность взглядов, благодаря чему она и существует как данность. Но это же означает, что она должна быть показана, ведь чистая видимость вызывает к тому, чтобы быть показанной. Никакой отдельный взгляд не может насытить картину и не может насытиться ею, поэтому живопись должна выставляться в публичном пространстве музея.

* * *

Наконец, хотелось бы привести последний пример, указанный в заглавии моей статьи, — пример нейросети. Вообще говоря, нейросети — это «техника» эпохи больших данных (правда, слово «техника» приходится ставить в кавычки). Постараемся коротко перечислить параметры этих сетей. Мы знаем, что нейросеть «выращивается» (если речь идет о лабораторных экспериментах с простейшими животными), знаем, что она действует по принципу работы мозга, а именно передает информацию так, как в живых организмах — через синапсы, то есть посредством электрических и биохимических импульсов, посылаемых от одной клетки к другой. Мы знаем, наконец, что сеть может самообучаться и что она ошибается, при этом обладая свойством анализировать свои же ошибки (*back propagation*, обратная передача, или обратное распространение, ошибки обучения). Нейросеть действительно во многом повторяет мозг, притом что мозг человека — это по-прежнему недостижимый для нее горизонт. К сожалению, несмотря на огромный масштаб исследований в этой области, сам мозг оста-

17. Ibid. P. 86.

ется во многом загадкой. Но что наверняка известно, так это то, что в нем нет единого «центра управления», как бы тот ни назывался — шишковидной железой или (что то же самое, но немного посвежее) гомункулусом. Вместо этого «мозг действует как классическая анархистская коммуна, в которой полуавтономная работа каждого отдельного участка вносит в целое свой гармоничный вклад: от каждого участка по его способностям, каждому — по его потребностям»¹⁸. Но это же означает, что мы имеем дело с системой (за неимением лучшего слова), выстраиваемой из бесконечно протекающих взаимодействий, системой, которая должна описываться не пространственными образами (несмотря на наличие отдельных участков), а топологически («сотрудничество» этих участков не привязано к какому-либо месту).

И здесь уместно вспомнить одну полузабытую теорию естественных наук, продуктивность которой подтверждается современной нейробиологией. Речь идет о догадках и размышлениях биолога-эволюциониста Рихарда Земона (1859–1918), предложившего свою оригинальную теорию памяти. Земон известен понятием энграммы, эдакого отпечатка внешнего мира на раздражимой субстанции как низших, так и высших организмов, которым успешно пользуются современные ученые. Если попытаться дать его гипотезе сжатую интерпретацию, отталкиваясь от сегодняшнего дня, то фактически речь идет о *динамическом устройстве памяти*, когда нет таких участков, где память хранилась бы, как в чулане, но есть сеть рассредоточенных взаимодействий, которые только и позволяют восстанавливать воспоминания, а они, по Земону, имеют комплексный и множественный вид. Более того, воспоминания возрождаются к жизни благодаря резонансу, возникающему между отдельными комплексами энграмм, и эти комплексы пробуждаются даже тогда, когда они повторно приведены в действие — активированы — только частично¹⁹. Все это имеет отношение к жизни нейронов.

Но зачем нам углубляться во взаимодействие нейронов? Тут во весь рост встает огромная проблема: эти взаимодействия укло-

18. Rose S. The 21st-Century Brain. Explaining, Mending and Manipulating the Mind. L.: Vintage Books, 2005. P. 154.

19. Первый русскоязычный перевод отрывков из книг Земона опубликован в журнале «Синий диван»: Земон Р. Фрагменты из книг «Мнема» и «Мнемические ощущения» / Пер. с нем. М. Савиной; под ред. А. Жаворонкова // Синий диван. 2019. № 23. С. 67–76. О пересечении идей Земона и «формул пафоса» немецкого искусствоведа Аби Варбурга см. мою книгу: Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common Place, 2019. С. 260–285.

няются от рационального истолкования. Дело не в том, что мы недостаточно знаем о них (хотя это чистая правда). Дело в том, что мы экстраполируем на них свой привычный способ понимания взаимодействия, а именно причинно-следственную связь. Мы также не можем удержаться от поиска сходства, например, между данными, загружаемыми в нейросеть, и тем, что получается на выходе. Мы, иными словами, являемся заложниками старой модели семиозиса, которая опровергается нелинейным и плохо формализуемым функционированием нейросетей. Ибо здесь обнаруживают себя корреляции, которые с точки зрения рационального познания являются чем-то в высшей степени случайным. Однако постепенно складывается понимание того, что причинность — это частный случай корреляции, то есть множественных, разнородных отношений, а вовсе не наоборот. Такой взгляд заставляет критически переосмыслить магию и даже искать аналогии с опытом средневековых алхимиков²⁰.

Таким образом, нынешняя культурно-технологическая ситуация обнажает то, что всегда подспудно ощущалось: мир, не охватываемый культурой или не сводимый к ней одной. Этот мир гораздо богаче и разнообразнее человеческих представлений. Он лишен трансценденции и сопротивляется объективированию. Это избыточный мир пятен, видимостей, электричества и корреляций (если снова вспомнить о нейронах). Одним словом, мир, состоящий не из «картин»-представлений, а из динамических знаков, сверхбыстрых и сверхмедленных, видоизменяющихся вместе с изменением самой материи.

Библиография

- Евагрий Схоластик. Церковная история. М.: Экономическое образование, 1997.
 Земон Р. Фрагменты из книг «Мнема» и «Мнемические ощущения» // Синий диван. 2019. № 23. С. 67–76.
 Куртов М. Диалог о глубинном обучении как алхимическом делании // Синий диван. 2019. № 23. С. 90–124.
 Паскаль Б. Мысли. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1995.
 Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common Place, 2019.
 Marion J.-L. De surcroît. Études sur les phénomènes saturés. P.: PUF, 2001.
 Mondzain M.-J. Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. P.: Seuil, 1996.
 Rose S. The 21st-Century Brain. Explaining, Mending and Manipulating the Mind. L.: Vintage Books, 2005.

20. См. на эту тему блестящее исследование Михаила Куртова: *Куртов М. Диалог о глубинном обучении как алхимическом делании* // Синий диван. 2019. № 23. С. 90–124.

A PICTURELESS WORLD (FROM THE ICON TO “SATURATED PHENOMENA” AND NEURAL NETWORKS)

HELEN PETROVSKY. Leading Research Fellow, Head, Department of Aesthetics, epetrovs@iph.ras.ru.
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences (RAS), 12/1 Goncharnaya St., 109240 Moscow, Russia.

Keywords: picture (representation); icon; saturated phenomenon; neural network; engram; dynamic sign; Marie-José Mondzain; Jean-Luc Marion; Richard Semon.

The article considers how the world and culture might be understood without any recourse to the idea of a picture (“representation” would be the philosophical term). Three concrete examples illustrate the proposition that, within a culture that is oriented toward pictures (or representations), non-representable — immanent — forces are always at work. The Shroud of Turin clearly shows agraphic stains that resist signification. In the tradition of acheiropoietic images, they exist alongside symbolic elements of representation and suggest a new reading of the icon as a dynamic sign. Jean-Luc Marion attempts to create a version of phenomenology that would be adequate to the excess of the world. His term “saturated phenomenon” refers to disturbances that interrupt the intentional aim. Among them are paintings that indicate to what extent we are dazzled with pure visibility, and it is precisely pure visibility that saturates our sight. Finally, neural networks that have lately become ubiquitous provide clear evidence that rationality and causal relations are yielding to magic and correlations. Theories of memory that present brain function as a set of unlocalized and changing interactions are of great importance in this connection. In all three examples, the world surpasses human beings and challenges their very rationality. The world’s speeds can be captured through dynamic signs that are transformed together with the transformations of matter. Thus, the current cultural and technological situation reveals what has always been latently felt: a world neither encompassed by culture nor reducible to it. This world is much richer and more diverse than human ideas or representations. It is devoid of transcendence and resists objectification.

DOI: 10.22394/0869-5377-2021-5-189-200

References

- Evagrius Scholasticus. *Tserkovnaia istoriia* [Ecclesiastical History], Moscow, Ekonomicheskoe obrazovanie, 1997.
- Kurtov M. Dialog o glubinnom obuchenii kak alkhimicheskoi delanii [Dialogue on Deep Learning as an Alchemical Practice]. *Sinii divan* [Blue Divan], 2019, no. 23, pp. 90–124.
- Marion J.-L. *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2001.
- Mondzain M.-J. *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- Pascal B. *Mysli* [Pensées], Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, 1995.
- Petrovsky H. *Vozmushchenie znaka. Kul'tura protiv transtsendentsii* [Disturbance of the Sign. Culture Against Transcendence], Moscow, Common Place, 2019.
- Rose S. *The 21st-Century Brain. Explaining, Mending and Manipulating the Mind*, London, Vintage Books, 2005.
- Semon R. Fragments from “Mneme” i “Mnemicheskie oshchushcheniia” [Fragments from “Die Mneme” and “Die mnemischen Empfindungen”]. *Sinii divan* [Blue Divan], 2019, no. 23, pp. 67–76.